

Aristotelova *Poetika* se všeobecně uznává za základní kámen studia literatury v okcidentální kulturní oblasti. Po více než dvou tisíciletích aristotelovského bádání¹⁾ by mohla být účelnost nového zkoumání jeho díla posuzována skepticky. V posledních desetiletích však dosáhlo studium Aristotelových prací nového stupně — v tomto stadiu byl v jeho díle rozpoznán zdroj živné inspirace moderní vědy, filozofie, logiky a estetiky (viz Tatarkiewicz 1961; Veatch 1974; Barnes a kol., ed. 1975–1979).²⁾ V tomto novém kontextu může konečně být *Poetika*, která často sloužila jako nástroj k ospravedlnění nebo odmítnutí jednotlivých poetických doktrín či praxe, studována pro svou vlastní hodnotu. Vydání dvou vynikajících a vyčerpávajících komentářů (Else 1957; Dupont-Roc a Lallot 1980) umožňuje i těm, kdo nejsou klasičtí filologové, přistoupit s určitou sebedůvěrou k tomuto obtížnému a částečně obskurnímu textu: „Řecký text *Poetiky* se nyní stal přístupný i těm čtenářům, kteří nejsou zběhlí v řeckém jazyku“ (Todorov 1980, 5).

Vykladači Aristotela věnovali velikou pozornost klíčovým, ale izolovaným pojmům *Poetiky*, jako jsou *mimesis*, *mythos* a *katharsis*. Můj přístup a zaměření budou odlišné: pokusím se o odkrytí epistemologických principů *Poetiky* metodou systematické rekonstrukce. Přesněji, chci popsat, jak Aristoteles postupoval při shro-

MIMESIS
MYTHOS
KATHARSIS

1) Velice poučný přehled předmoderního aristotelíanského bádání včetně jeho arabské větve napsal I. Düring (1968).

2) Jak upozoroval Veatch, „ironie“ současné Aristotelovy aktuálnosti vyplývá ze skutečnosti, že „samotný vznik tzv. moderní vědy a moderní filozofie [stejně jako moderní poetiky] byl původně spojován — určitě v myslích lidí jako Galileo a Descartes — s rozhodným zavržením Aristotela“ (1974, 4).

mažďování znalostí o básnickém umění a jakým druhem modelu tyto znalosti zobrazil.

1. UMĚNÍ A PRODUKTIVNÍ VĚDY

V Aristotelových spisech včetně *Poetiky* bychom marně pátrali po explicitním vyjádření epistemologických principů, kterými by se mělo studium básnického umění řídit. Jak poznamenal Gerald Else, v *Poetice* „postrádáme něco, co je úvodem ke každému velkému dílu Aristotelova zralého období (*O duši, Části živočichů, Fyzika, Metafyzika, Etika Nikomachova, Politika a Rétorika*), jmenovitě nějaký obecný orientující výrok, který by ukazoval, jak se tato oblast studia vztahuje k ostatním druhům a úrovním vědění“ (1957, 2). Nedostatek epistemologické reflexe charakterizuje tedy studium literatury od jeho počátků. V důsledku toho musí být epistemologické základy Aristotelovy poetiky rekonstruovány z jeho poznávací praxe. Stručně shrnutí Aristotelovy filozofie poznání je nezbytným výchozím bodem této rekonstrukce.

Podle Aristotela může lidská mysl dosáhnout poznání pěti možnými způsoby: „Předpokládejme, že je pět stavů, jimiž duše nabývá pravdy, co do kladu nebo záporu: umění, vědecké poznání, praktická moudrost, filozofická moudrost, intuitivní rozumění.“ [„Věci, jimiž duše pravdy nabývá, co do kladu nebo do záporu, jest počtem pět; jsou to umění, vědění, rozumnost, moudrost, rozumění“] (EN 6, 3, 1139b). V tomto rámci by mohla být poetika vědomě chápána jako umění, nebo jako věda, nebo jako praktická moudrost. Chápat poetiku jako praktickou moudrost odporuje Aristotelovu explicitnímu rozlišení ‚jednání‘ (behavior) a ‚tvoření‘ (production) (EN 6, 4, 1140; viz též Meta 6, 6, 1025b). Poznání nazývané „praktická moudrost“ je rozumovým vodítkem jednání: „Praktická moudrost [...] musí být zdůvodněným a pravdivým stavem schopnosti jednat s ohledem na lidské dobro.“ [„Zbývá tedy, že rozumnost jest s pomocí úsudku pravdivým prakticky činným stavem ve věcech, které jsou pro člověka dobré a zlé“] (EN 6, 5, 1140b). Protože je básnictví druhem ‚tvoření‘ a nikoli druhem ‚jednání‘, nemůže být zařazeno pod ‚praktickou moudrost‘. Rozhodnutí o epistemologické povaze poetiky je takto omezeno na disjunkci, která je důvěrně známa každému studentu literatury: *Je poetika uměním, nebo vědou?*

Abychom zjistili Aristotelovu odpověď na tuto otázku, charakterizujme nejprve jeho koncepci umění. Tím, že rozvíjí rozdíl mezi ‚jednáním‘ a ‚tvořením‘ a dává architekturu za příklad tvoření, Aristoteles stanovuje, že „umění je shodné se schopností tvoření, včetně správného směru uvažování. Veškeré umění má co dělat se vstupem do bytí, tj. s vynalézáním a uvažováním, jak může do bytí vstoupit něco, co je schopno bytí nebo nebytí a jehož původ je v tvůrci, a nikoli ve věci, která je tvořena“ [„... umění a tvořivý stav s pomocí pravdivého úsudku bude asi totéž. Veškeré umění se týká vzniku a jest umělou činností a zkoumáním, jak by vzniklo něco, co může být a nebyti a čehož počátek jest v tom, kdo tvoří, a nikoli v tom, co jest tvořeno“] (EN 6, 7 1141). Aristoteles sleduje tuto linii uvažování, když označuje umělce (tak jako Feidia „sochařem“ [„sochařem, tvořícím z kamene“], nebo Polykleita „tvůrcem portrétových soch“ [„sochařem, tvořícím z kovu“]) za „odborníky v umění“ [„dokonalé v umění“] (*hoi akribestatoi tas technas*) (EN 6, 7, 1141). Z těchto explicitních výroků o výtvarném umění vyplývá, že také básnictví je umění (techné), které způsobuje bytí básnických děl, a že básníci jsou „odborníky“ v tomto umění. Poetologové se samozřejmě zabývají jinou činností, protože pozorují a popisují umění básníků, jeho principy, původ, funkce, účinky a výsledky. Sofokles vytvořil *Krále Oidipa* a Aristoteles „vytvořil výpovědi“ o *Králi Oidipovi*. Sofoklovy a Aristotelovy tvořivé (diskursivní) činnosti spadají do zřetelně odlišných oblastí; jestliže je Sofoklova činnost označena jako umění, pak musí být činnost Aristotelova umístěna do oblasti vědeckého zkoumání.³⁾

Eliminací jsme došli k závěru, že poznání shromažďované poetikou patří pod způsob nazývaný vědou; tento výsledek je posílen, jestliže se podíváme blíže na Aristotelovo pojetí a klasifikaci věd. Je dobře známo, že u Aristotela má původ myšlenka specializovaných věd, které se zabývají specifickými oblastmi zkoumání a užívají speciálních metod. Tato myšlenka vrcholí v jeho často diskutovaném dělení věd na tři druhy: *teoretické, praktické a tvořivé* (*productive*) (Meta 6, 1, 1025a, 1026b; viz McKeon 1941, xxii;

3) Frye upozoroval toto rozlišení: Aristotelova *Poetika* je založena na přesvědčení, že „existuje naprosto pochopitelná struktura vědění, které lze dosáhnout o básnictví, ale která není samo básnictví nebo jeho zážitek“ (1957, 14; viz také Schaper 1968, 58).

● ELSE

ARISTOTELES

5 MOŽNOSTI
POZNÁNÍ
1) UMĚNÍ
2) VĚDECKÉ
3) PRAKTICKÁ
MOUDROST
4) FILOZOFICKÁ
MOUDROST
5) INTUITIVNÍ
ROZUMĚNÍ

Robin 1944, 38; Olson 1965, 178; Stigen 1966, 165–167; Granger 1976, 333–335; Schmidt 1983, 21). Přestože je tato klasifikace podána jen v nárysu, je její princip jasný: „tvoření“ je oblastí tvořivých věd, „jednání“ oblastí věd praktických a „příroda“ věd teoretických. Poetika jako vědění o tvoření básnickém má své místo mezi tvořivými vědami, bok po boku s ostatními vědami, které shromažďují vědění o mimetických uměních, s vědami, které jsou v Aristotelově estetice předpokládány, ale nikoli specifikovány. Je třeba poznamenat, že tvořivé vědy — stejně jako vědy praktické — mají zvláštní vztah ke své oblasti. Vědění získané těmito vědami může být použito jako vodítko jednání nebo tvoření. Rozlišení tvořivé vědy poetiky a básnického umění tudíž nevyžaduje rozlišení těchto dvou činností. Vědění shromážděné poetology si může básník osvojit pro to, aby se stalo racionálním základem jeho umění: Poetika, jako věda tvořivá, není jenom teorií básnictví, ale také důležitou složkou jeho praxe.⁴⁾

4) Ostré rozlišení mezi „tvořivou vědou“ a „uměním“ není přijímáno obecně. Aristoteles sám je zdrojem tohoto zmatku, protože příležitostně zachází s termíny „věda“ (*episteme*) a „umění“ (*techné*) jako záměnnými, odkazuje-li k „tvořivým vědám“ (viz Robin 1944, 31), ale v jiných kontextech je rozlišuje, zvláště pak v klíčové pasáži EN 1139b. McKeon, který následuje Aristotela v tomto kolísání, se nemůže vyhnout vnitřně rozporné pozici. Na jedné straně tvrdí, že tvořivé vědy „jsou určeny k vytváření umělých věcí“, ale na druhé straně zastává názor, že „jsou podobny teoretickým vědám v tom, že mají za předmět [...] umělé věci vytvářené uměními“ (1941, xxii, xxix). Podobně Olson jednak ztotožňuje „tvořivé vědy“ s „uměním“, jednak však označuje „vědecké poznání tvořivého druhu“ jako „logický výklad umění nebo tvoření“ (1965, 178, 180, 186). Atkins „tvořivou vědu“ a „umění“ rozlišuje, ale také svazuje: „Zatímco teoretické vědy směřovaly pouze k vědění a ke kontemplaci vědění, konečný předmět tvořivých a praktických věd bylo užití vědění k určitému cíli. Tak praktické vědy směřovaly k vědění se záměrem ovlivnit chování, tvořivé vědy směřovaly k vědění se záměrem tvořit užitečné a krásné předměty“ (1934, 1:73). Nedávno Granger argumentoval pro ostré rozlišení „tvořivých věd“ a „umění“: „Tvořivé a praktické vědy zůstávají vědami, a v důsledku toho směřují výlučně k vědění. Od teoretických věd se odlišují pouze *povahou předmětů*, které vyšetřují. [...] Pokud se týká *technai*, ty vytvářejí střední rovinu mezi tvořivou vědou (*episteme poietike*) a účinkovými operacemi. Jsou vlastně *aplikovaným věděními*. [...] Umělec nebo praktik je přesně ta osoba, která ovládá jak tvořivé vědění, tak umění aplikovat je“ (1976, 252, 338, 343). Rozdíl mezi tvořením a jeho teorií znovu zdůraznil Edel: ve všech třech oblastech poznání „se Aristoteles zabývá vědami nebo soustavami vědění a zkušenosti. *Etika* a *Politika* jsou v širokém slova smyslu teoretické studie závažné pro uspořádání života. Stejně tak jsou díla o *poiesis* teoretickými studii nebo vědami závažnými pro tvoření“ (1982, 337).

2. TŘI POSTULÁTY VĚDECKÉHO POZNÁNÍ

Jestliže přijmeme tvrzení, že Aristotelova poetika je vědou tvořivou, našim dalším krokem bude určit, zda a jak splňuje obecné postuláty Aristotelovy filozofie vědy. Musíme na počátku zdůraznit, že Aristotelovo dělení speciálních věd neuvádí v pochybnost platnost obecných principů vědeckého zkoumání. Speciální vědy musí zajisté rozvíjet své speciální metody, které jsou vhodné pro jejich zvláštní objektové oblasti; zároveň však jsou podřízeny obecným metodologickým a logickým požadavkům pro získávání a formulaci vědeckých poznatků. Abychom porozuměli epistemologii *Poetiky*, musíme si uvědomit tři základní teze Aristotelovy filozofie vědy:

a) Vědy směřují k odkrývání: „...podstatných případků rodu, o němž pojednávají“ [„...co všechno náleží o sobě rodu, o němž pojednávají“] (Meta 6, 1, 1025b). Toto směřování pohání vědecké poznání za obzor percepce: „Smyslové vnímání je nutně vnímání jednotlivin, kdežto vědecké poznání záleží v rozpoznání odpovídajících obecnin“ [„Vždyt smyslové vnímání se nutně týká jednotlivé věci, vědění však záleží v tom, že poznáváme obecné“] (Apst 1, 31, 87b).⁵⁾ V Aristotelově filozofii není místa pro vědu o jednotlivinách nebo nahodilých vlastnostech: „Nahodilé nemůže být předmětem vědeckého uvažování. Žádná věda — praktická, tvořivá nebo teoretická — se o ně nestará“ [„Známkou toho jest, že se o ně nestará žádná věda, ani věda o jednání, ani věda o tvoření, ani věda, jejímž cílem je pozorování“] (Meta 6, 2, 1026b; Joja 1971, 99–100; Granger 1976, 346–347).

b) Při přechodu od jednotlivin k „odpovídajícím obecninám“ využívá věda dvou navzájem se doplňujících metod: indukce a sylogismu (dedukce). Je všeobecně známo, že Aristoteles detailně rozvinul metodu sylogismu (o novodobé diskusi této otázky viz

5) Aby Aristoteles nenechal pochybnost o cíli vědecké metody, nabízí explicitní definici jejího předmětu: „Odpovídající obecninou“ nazývám vlastnost, která přísluší každé instanci svého předmětu a patří jí esenciálně a jako takové; z čehož jasně plyne, že všechny odpovídající obecniny nutně tkví ve svých předmětech“ [„...obecným“ pak nazývám to, co platí „o každém“, a to „o sobě“ a „jako takové.“ Je tedy zřejmo, že všechno, co je obecné, náleží věcem nutně“] (Apst 1, 4, 73b). Byl navržen doplněk (Berka 1983, 77), že Aristoteles kromě pravidelnosti platných nutně předpovídal pro vědu širší obor, tj. pravidelnosti, které platí pouze pro většinu případů. Tato interpretace by poskytla prostor empirickým vědám.

3. TŘI TEZE
A. F. I. LOZOF
VĚDY

1. TĚŽE

2. TĚŽE

INDUKCE
DEDUKCE

INDUKCE

Lear 1980). Indukce se dočkala méně formálního zpracování, ale její všeobecný charakter je vysvětlen zcela explicitně: je to metoda pro „předvedení obecného, vlastního jednotlivému, které je zřejmé“ [„ukázání obecného skrze jednotlivé, které je zřejmé“] (Apst 1, 1, 71a). Indukce jako taková tedy funguje jako most mezi prostorem nahodilých jednotlivin a obecných podstat. Indukce proniká k obecné podstatě systematickou a vyčerpávající analýzou neustále se rozpínajících množin jednotlivin (viz též Apst 2, 13, 97b).

3. TEZE

DEMONSTRACE

c) Věda usiluje o organizaci vědění na principech demonstrace (apodeixis). Demonstrace je syllogismus platného vyvozování, které vychází z „bezprostředních premis“ [„prvních a nedokazatelných axiomů“] (Apst 1, 3, 71b). Aristotelova „apodeiktická věda“ byla charakterizována jako „axiomatický deduktivní systém, který se skládá z konečné množiny spojitých apodeixí nebo demonstrací“ (Barnes 1975, 65).⁶⁾ V souladu s vlastní myšlenkou speciálních věd Aristoteles postuloval axiomy vlastní každé vědě. Protože znalost axiomů je „nezávislá na demonstraci“ (Apst 1, 3, 72b), musí být položena otázka jejího původu. V poslední kapitole *Druhých Analytik* nabízí Aristoteles tuto odpověď: „Protože nemůže být žádné vědecké poznání primárních premis a protože nic než intuitivní rozumění nemůže být pravdivější než vědecké poznání, je to tedy intuice, která registruje primární premisy“ [„Jestliže tedy kromě vědeckého poznání není žádný další druh pravdivého vědění krom rozumu, je počátkem všeho vědění rozum“] (Apst 2, 19, 100b; viz také EN 6, 5, 1141a). Musíme poznamenat, že Aristotelova intuice je rozumová a empirická; je založena na zkušenosti, která je nahromaděna dvěma základními schopnostmi člověka — smyslovým vnímáním a pamětí. (Apst 2, 19, 99b–100b; Meta 1, 1, 980a–981b). Věda není odtahována od zkušenosti svými intuitivními základy; vědění odvozené z intuitivně založených axiomů je ve skutečnosti odvozeno ze zkušenosti.

Mnozí vykládali věci tak, že myšlenka demonstrativní vědy byla inspirována vysokým stupněm formalizace, který byl dosažen v řecké matematice a geometrii. Aristoteles si však byl vědom toho, že ne všechny vědy jsou zralé k axiomatizaci; zdá se, že naznačuje, že by měly být přijaty *různé stupně* vědecké exaktnosti v závislosti na povaze oblasti vědy: „Naše jednání bude případné,

6) Podrobnější výklad Aristotelova pojetí demonstrace viz Scholz 1975; viz též Matthen 1987, 1–5.

pokud je natolik jasné, nakolik jeho předmět připouští, poněvadž stejná přesnost nemůže být požadována ve všech pojednáních [...], ve stejném duchu by tady měl být přijat každý typ soudu; vždyť je známkou vzdělaného člověka, že se snaží o přesnost v každé třídě věcí právě jen natolik, nakolik povaha předmětu dovoluje“ [„Musíme se tedy tam, kde se mluví o takových věcech a kde se z takových věcí činí závěry, spokojiti s tím, že pravdu vyjádříme jen zhruba v obryse... Týmž způsobem je třeba přijímati každý jednotlivý výrok; neboť vzdělanci přísluší hledati v každém oboru pouze tolik přesnosti, kolik povaha věci připouští“] (EN 1, 3, 1094b). V politické vědě, které se tato citace speciálně týká, je nutnost vyjádřit a přijmout pravdu „přibližně a v náznaku“ dána kolísáním, nestabilitou a proměnlivostí politických jevů. Dovolení nižšího stupně exaktnosti je jediná úleva, kterou je Aristoteles ochoten poskytnout vědám, jež se odvažují do zmatených oblastí „kolísání“.

3. EPISTEMOLOGIE POETIKY

Jak jsem se již zmínil, Aristoteles neformuloval epistemologické předpoklady svého zkoumání básnického umění. Zvláště překvapující je, že nevzal v úvahu silné „kolísání“ této oblasti, podobně jako to udělal v případě vědy politické. Dalo se jen očekávat, že setkání Aristotelovy vědecké metody s oblastí básnického umění přinese vážné epistemologické potíže. Autor *Poetiky* dává při vypořádání se s těmito obtížemi přednost analytické praxi před teoretickou úvahou. Abych ve stručnosti odhalil „skrytou“ epistemologii *Poetiky*, založím svou rekonstrukci na nejvíce propracovaném a systematickém jádru Aristotelovy analýzy, jímž je popis struktury tragédie.⁷⁾

A. Univerzalistická poetika

UNIVERZALIST.
POETIKA

Přestože „kolísání“ v oblasti ospravedlňuje nižší stupeň exaktnosti, nemůže být přijato jako důvod pro přesun pozornosti vědecké-

7) Ústřední postavení tohoto popisu v dochovaném torsu *Poetiky* se všeobecně uznává (viz zvláště výmluvné schéma kompozice tohoto pojednání v Dupont-Roc a Lallot 1980, 16). Stane se ještě zřetelnější, vezmeme-li v úvahu, že modelu tragédie bylo užito při zpracování žánru epiky, a jak se předpokládá, též komedie (viz Janko 1984).

ho zkoumání od „odpovídajících obecnin“ k jednotlivému a individuálnímu. Jak jsem již poznamenal, Aristoteles explicitně odpírá tuto výsadu praktickým a tvořivým vědám. Úlohou aristotelovské poetiky bude proto nutně odkrýt „esenciální vlastnosti“ básnictví a nechat stranou nahodilé, proměnlivé vlastnosti jednotlivých básnických děl. Poetika založená na principech Aristotelovy filozofie vědy je nezbytně *poetika univerzalistická*, teorie obecných literárních kategorií. „Netrápí se“ analýzou nebo výkladem jednotlivých básnických děl. Není překvapující, že nikde v Aristotelově pojednání o tragédii nenajdeme samostatnou, soběstačnou analýzu jednotlivé divadelní hry. Individuální básnická díla vstupují do univerzalistické poetiky jenom jako exemplifikace jejích obecných kategorií (viz níže). Nejvíce se Aristoteles přibližuje k popisu jedné tragédie ve své synopsi děje *Ifigenie* (kap. 17); ale i v tomto případě je shrnutí pouze ukázkou toho, jak by měl vypadat „obecný pohled na hru“.

Jádro Aristotelovy poetiky vytvářejí výpovědi o žánrových obecninách a jejich definice. Aristotelova slavná definice tragédie je explicitně označena jako „definice její esenciální povahy“. Ukažme si, jak Aristoteles definuje „rozpoznání“ (*anagnorisis*), jednu ze složek tragédie: „Anagnorise je, jak naznačuje již jméno, změna neznalosti ve znalost, která se týká buď blízkých pokrevních vztahů, nebo nepřátelství u osob, které předtím byly ve stavu jasného štěstí nebo neštěstí“ [„Anagnorise, jak naznačuje již jméno, jest změna neznalosti v poznání, buď že neočekávaně vyjde najevo přátelský, nebo nepřátelský poměr u osob, jejichž štěstí nebo neštěstí je jím podmíněno“] (Poet 11, 1452a). Rozpoznání je zde charakterizováno jako obecný dějový postup; jeho druhy zmíněné v definici jsou samy spíše podkategoriemi žánru nežli manifestacemi rozpoznání na úrovni jednotlivin.

B. Aristotelova mereologie

Obecné kategorie žánru tragédie jsou uspořádány do systematického úplného modelu. Je snadné nahlédnout, že tento model je stavěn „odshora dolů“, to znamená, že méně abstraktní kategorie nižších úrovní jsou odvozeny z kategorií abstraktnějších, vyšších úrovní. Výsledkem je *stratifikační model*, znázornění tragédie, na několika úrovních odpovídajících klesajícím stupňům abstrakce (viz schémata 1, 1A, 1B, 1C). První úroveň (úroveň A) poskytuje teo-

rii tragédie rámeček vyššího řádu — rozlišovací rysy mimetických umění (kapitola 1 a 4). Na druhé úrovni (úroveň B) jsou tyto rysy nahrazeny specifickými aspekty žánru tragédie (kapitoly 2, 3). Na téže úrovni je umístěna definice tragédie, která slučuje všechny až dosud odvozené aspekty (kap. 6). Úroveň C je dosaženo tím, že se „aspekty“ definice nahradí šesti „částmi“ tragédie (kap. 6). Konečně, k úrovni D se dochází rozlišením možných složek „částí“ děje (kap. 7–10), postav (kap. 15) a idejí (kap. 19). Je třeba dodat, že v nejpropracovanější oblasti modelu, tj. v reprezentaci tragického děje (viz schéma 1A), dosahuje Aristoteles ještě nižší úrovně abstraktnosti tím, že rozlišuje druhy peripetie (kap. 11), pathosu (kap. 14) a rozpoznání (kap. 16).

Ačkoli je stratifikační forma Aristotelova modelu tragédie zřejmá (viz Ingarden 1961–1962, 170), je jeho logický základ, tj. odvozovací procedura nebo procedury uplatněné v rozvíjení modelu, mnohem méně zřetelné. V první moderní studii o Aristotelově *Poetice* bylo položeno rovnítko mezi odvozovací procedurou modelu a „vědeckou demonstrací“: „části“ tragédie, protože jsou „esenciální a nezbytné elementy inherentní samotnému pojmu tragédie“, jsou „z definice vyvozovány nutně“ (Solmsen 1935, 199).⁸⁾ Aristotelovo odvozování modelu skutečně začíná demonstrativním sylogismem. Definice tragédie je odvozena z axiomu Aristotelovy estetiky, tj. z jeho určení „mimetického umění“ pomocí jeho aspektů — *médium, objekt, modus a funkce*.⁹⁾ V souladu s Aristotelovou filozofií poznání je tento estetický axiom — „první premisa“ definující „rod, jehož se určitá věda týká“ (Hintikka

- 8) Elseův názor je stejný: „Všech šest „částí“ tragédie je zajištěno dedukcí z pojmu tragédie jako dramatického žánru“ (1957, 233). Battinův působivý pokus předvést, že definice tragédie je získána rozdělením (*diaresis*), paradoxně vede k pochybnostem o účinnosti této metody: „Definice vytvořená diaretickou metodou je neadekvátní.“ Battin soudí, že Aristoteles po tomto nezdaru „odvrhne metodu svých učitelů“ (1974–1975, 301). Ať je naše mínění o Battinově interpretaci jakékoli, musíme poznamenat, že jeho rekonstrukce Aristotelova odvozování končí u definice tragédie, tzn. v místě, kde rozvíjení modelu toliko začíná.
- 9) Do definice mimese musíme zahrnout tuto čtvrtou stránku, funkci, přestože nebyla v počátečním výčtu (daném v kap. 1, 1447a) zmíněna. V jiném kontextu je funkce explicitně zmíněna a charakterizována jako „rozkoš, kterou lidem dávájí díla nápodoby“ (kap. 4, 1448b). Přijmeme-li „funkci“ do modelu mimetických umění, jsme schopni vysvětlit včlenění „katharse“ do definice tragédie (viz Golden a Hardison 1968, 115). Jinak by se zavedení „katharse“ v Aristotelově odvozovací proceduře jevilo jako anomálie (viz Battin 1974–1975, 300–301).

UPOZORNĚ
A
→ ROZLIŠOVACÍ RYSY MIMETICKÝCH UMĚNÍ
B
→ RYSY NAHRANÉ SPECIFICKÝMI ASPEKTY ŽÁNRU TRAGÉDIE
C
→ ASPEKTY DEFINICE TRAGÉDIE
D
→ ROZLIŠENÍ MOŽNÝCH SLOŽEK ČÁSTÍ TRAGÉDIE
→ ČÁSTI DĚJE, POSTAV, IDEJ
→ POKRYTÍ
→ ROZVOJ
→ VARIANTY ČÁSTÍ

STRATIFIKACNÍ MODEL

SCHÉMA 1

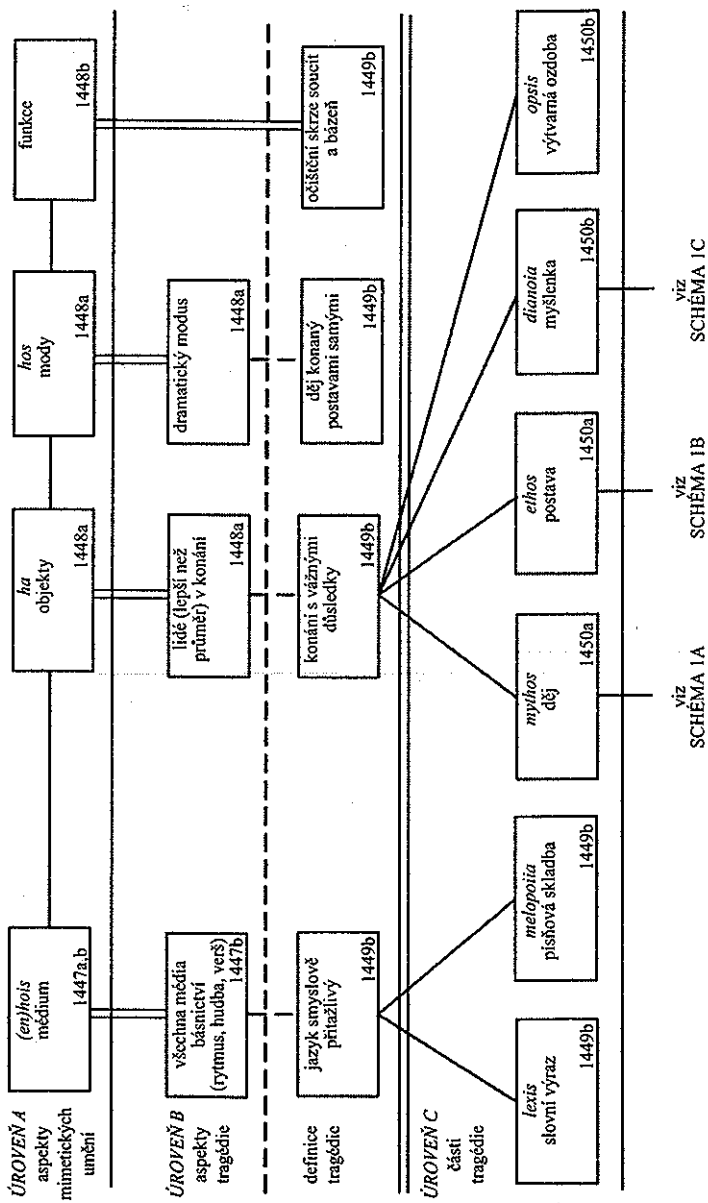
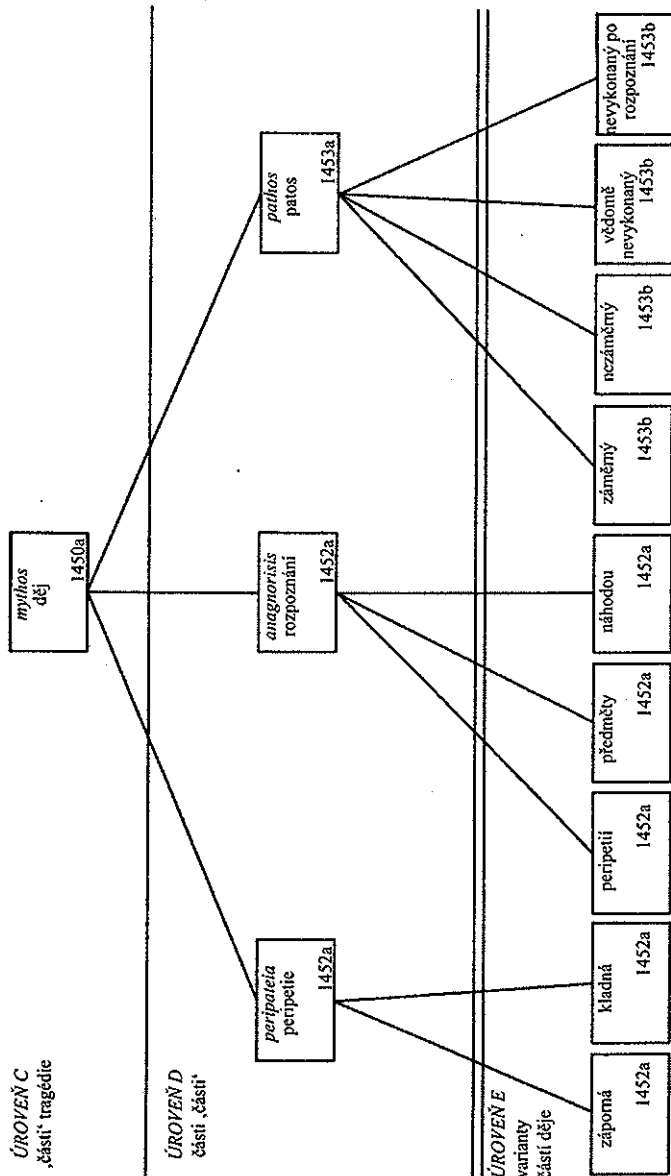
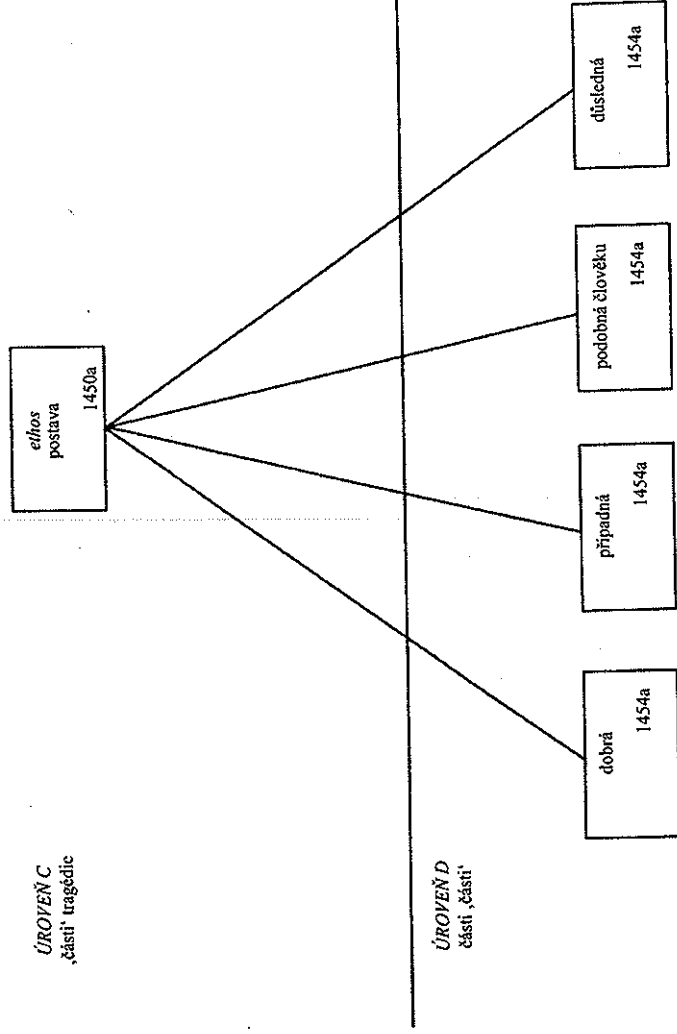


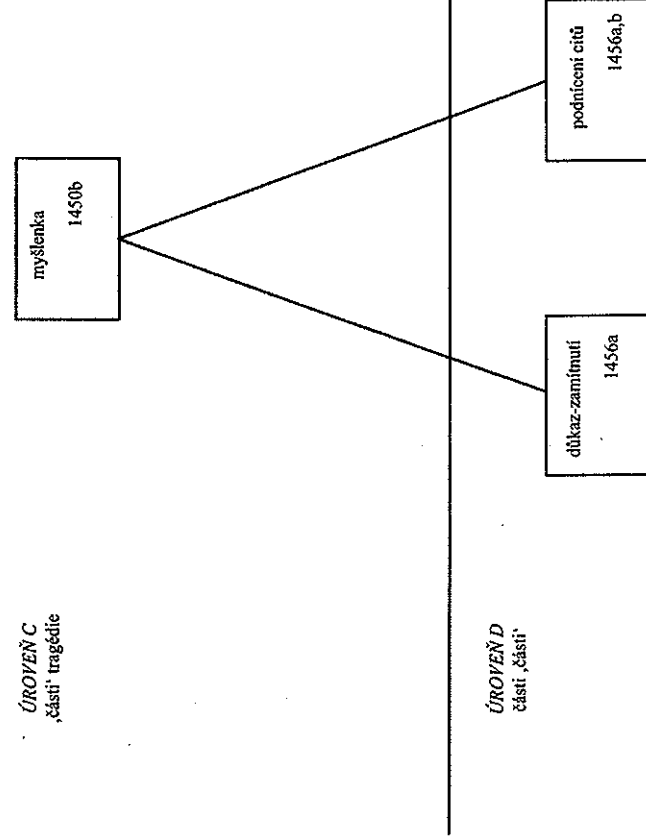
SCHÉMA 1 A



SCHEMA 1 B



SCHEMA 1 C



1972, 62) — dosažen intuitivním rozuměním: Teprve potom je uplatněna procedura sylogismu k odvození ‚aspektů‘ tragédie z tohoto axiomu.¹⁰⁾ Začlenění Aristotelovy poetiky do estetiky, které zpozorovala Mieke Balová (1982, 177), je zajištěno nejsilnější logickou vazbou — vyplýváním.

Na tomto místě se však Aristotelova odvozovací procedura radikálně mění. *Demonstrace se přesunuje do mereologie*. Logický sylogismus je nahrazen mereologickou analýzou. Zobrazení tragédie se stává *strukturálním* modelem. Žánr je zobrazen jako složený celek tvořený množinou částí; každá část je pak celek sestávající ze svých vlastních částí. Aristotelovo rozložení struktury tragédie stojí na počátku dlouhého, ale relativně pomalého vývoje mereologického modelu v poetice (viz kap. 3, část 1, 2; kap. 5, část 2; kap. 6; kap. 7, část 2).¹¹⁾

Aristotelova mereologie je založena na dvou postulátech:

a) *Postulát nesčítatelnosti*, který říká, že celek je více než pouhý součet jeho částí, byl vysloven v Aristotelově *Metafyzice* a doložen příkladem jazykové a biologické struktury: „Slabika není jenom něco skládající se z elementů (samohláska a souhláska), ale také něco jiného, a tělo není jenom oheň a země a horké a studené, ale také něco jiného“ [„Neboť slabika není hláskami a [...] ani maso není oheň a země. Neboť rozloží-li se, jedno již není, tu totiž maso a slabika; ovšem prvky, to jest hlásky, oheň a země jsou dále. Slabika jest tedy něco; není jenom samohláskou a souhláskou, nýbrž jest ještě něco jiného“] (Meta 7, 17, 1041b). Toto „něco jiného“ je to, co současná mereologie nazývá ‚emergentními‘ vlastnostmi, to znamená vlastnostmi celku, které nemohou být odvozeny z vlastností částí.¹²⁾ Postulát nesčítatelnosti vysvětluje,

10) Mám na mysli sylogismus této formy: (1) Všechna mimetická umění mají stránky *a, b, c, d*. (2) Tragická poiesis je mimetické umění. (3) Tragická poiesis má stránky *a, b, c, d*. Výskyt pojmu ‚jednání‘ namísto očekávaného ‚jednající člověk‘ v definici tragédie bude vysvětlen později (oddíl 15). Yanal (1982) si této nedůslednosti nevšiml, protože nedbal o celkový rozvrh Aristotelova modelu.

11) Vývoj mereologického modelu v poetice byl zajisté brzděn pomalým rozvojem obecné mereologie. Dokonce ani sám termín není příliš populární; v běžném užívání se upřednostňují opisná označení, jako např. ‚model (teorie) částí a celku‘. Až ve dvacátém století byla mereologie ustavena jako formální teorie celků a částí v logice a filozofii, zvláště v pracích Leśniewského, Husserla a Whiteheada. Pro informaci o jejím současném stavu viz Rescher 1955; Lerner, ed. 1963; Grossmann 1975; Girill 1976; Smith a Mulligan 1982; Simons 1982.

12) Postulát nesčítatelnosti a pojem emergentních vlastností může být vysvětlen na

jak může soubor takových částí, jako jsou ‚děj‘, ‚postava‘, ‚slovní výraz‘ aj., vytvořit entitu vyššího řádu, tragédii. Tento postulát je zvláště důležitý pro porozumění strukturaci celků, jejichž částí jsou propletené aspekty nebo momenty, nikoli dobře ohraničené, oddělitelné součástky nebo orgány. Je zřejmé, že části tragédie jsou neoddělitelné momenty; mohou být odděleny a izolovány pouze pro účely analýzy a strukturního popisu.

b) *Postulát úplnosti* byl vysloven v *Poetice* ve vztahu s vyjmenováním ‚částí‘ tragédie: „Každá tragédie jakožto celek má nutně šest částí ve vztahu k podstatě, která z ní činí vymezený druh [...], mimo ně již nic není“ [„Každá tragédie tedy má nutně šest složek, které jí dodávají určitého rázu; mimo ně není již nic“] (Poet 6, 1450a). Postulát úplnosti je respektován na všech mereologických úrovních modelu; každá kategorie vyššího řádu je nahrazena nutnou a vyčerpávající množinou složek, které ji tvoří. Aristotelova struktura je úplná ve všech množinách svých kategorií. Výčet všech možných složek struktury tragédie nabývá model vysokého stupně logické soudržnosti; zároveň však nelze opomenout cenu, která se platí za tuto úplnost: není místo pro strukturální inovaci.¹³⁾

Mereologické odvození je dominantním postupem vytváření Aristotelova modelu; generuje šest podstatných kategorií struktury — tj. ‚částí‘ tragédie. Nesmíme však přehlédnout, že nejnižší úroveň modelu (úroveň E schématu 1A) je dosaženo ještě další odvozovací procedurou. Složky děje nejsou rozloženy v části; rozdílné varianty ‚peripetie‘, ‚rozpoznání‘ a ‚pathosu‘ jsou odvozeny postupem ‚rozkladu‘ (*diaeresis*). Tento postup závisí na kritériu specifických vlastností (*differentiae specificae*), čímž rozkládá

protikladu jednoduchých a strukturovaných složenin. V jednoduché složenině „je vlastnost celku součtovou funkcí vlastností částí“; ve strukturované složenině „je vlastnost celku utvářena vlastnostmi částí, ale celek se jim kvalitativně nepodobá“. Jinými slovy, strukturované složeniny „mají vlastnosti, které nejsou vlastnostmi prvků, z nichž se skládají. [...] Jednotlivé buňky nemohou myslet nebo mluvit, ale ta složenina, která je lidskou bytostí, může“ (Harré 1972, 164, 145).

13) Toto ohodnocení Aristotelova modelu neodporuje Ricoeurovu pozorování, že všechny pojmy *Poetiky* mají „operativní povahu“ (1983, 57). Musíme mít pouze na mysli, že „umění kompozice“, které tyto pojmy popisují, vytváří žánry, nikoli jednotlivá básnická díla. Univerzalistická poetika má tu základní vlastnost, že soubory kategorií jejich modelů jsou úplné a vyčerpávající. Jednotlivé projevy abstraktní struktury jsou však zpravidla „neúplné“, tj. nezapojují všechny kategorie modelu.

2) POSTULÁT ÚPLNOSTI

MIEKE
BALOVA

1) POSTULÁT
NESČÍTATELNOSTI

kategorii vyššího řádu do „opozic“, které jsou v ní potenciálně obsaženy (viz též Eco 1984, 61). Například v kategorii peripetie jsou možné dva alternativní způsoby: obrat z neštěstí ke štěstí a naopak, obrat štěstí v neštěstí. Na rozdíl od mereologických složek, které jsou nutně komplementární, jsou alternativní způsoby vzájemně se vylučující. Jestliže je zvolena „záporná“ peripetie, je její „kladný“ protějšek nutně pominut, a naopak.

Je-li tato rekonstrukce vytváření Aristotelova modelu tragédie správná, můžeme dojít k závěru, že se na něm podílejí tři logicky odlišné postupy: *vyplývání, mereologická analýza a rozklad*. Mereologická analýza je pro odvození základní a z historického hlediska nejpозорuhodnější. Tím, že poetika poskytla Aristotelovi příležitost předvést mereologickou analýzu, nabyla — společně s vědou o živých organismech — dějinného významu pro vývoj vědecké epistemologie. Studium básnických struktur se tu stává inspirací pro studia obecně strukturální. Pro poetiku bylo zavedení mereologického modelu rozhodující událostí v jejím ustavení jakožto vědecké disciplíny. Její nejdůležitější poznávací úkoly jsou dány: studium ‚emergentních‘ vlastností, strukturálních hierarchií spojených odvozováním a integrací, studium rozmanitých vztahů mezi částmi, jakož i vztahy mezi částmi a celky, doslova: studium básnických struktur. Nadto je v Aristotelově mereologii předpověděno dlouhodobé spojení poetiky s organickým modelem; teoretická poetika bude silně ovlivňována analogiemi mezi strukturami básnictví a strukturami živé přírody.¹⁴⁾ Ve všech těchto zřetelech je Aristotelův mereologický odkaz pro poetiku naprosto fundamentální. Tento odkaz je důraznou připomínkou toho, že žádná metoda, žádná teorie, žádný model *poiesis*, který se omezuje na části bez uvažování celku, není nikdy adekvátní.

C. Exemplifikatorní poetika

Čtenář si jistě pamatuje, že podle Aristotela věda hromadí poznání tím, že střídavě uplatňuje komplementární postupy indukce a sylogismu. Ukázal jsem, že při vytváření modelu tragédie je sylogismus odsunut do pozadí dominantním postupem mereologic-

14) Roli „organické analogie“ v Aristotelově mereologii poetiky postihl Edel: „S částmi (tragédie) se zachází téměř v duchu, v němž biologické práce zacházejí s orgány nebo částmi živočichů v jejich vzájemném fungování vzhledem k organismu jako celku“ (1982, 353).

ké analýzy. Nyní chci prokázat, že v epistemologické výbavě Aristotelovy poetiky indukce je nahrazena exemplifikací. V tomto případě je má argumentace usnadněna faktem, že aspoň v jedné pasáži svých logických spisů charakterizoval Aristoteles příklad jako: „druh indukce“ (Apst, 1, 1, 71a). Můžeme říci, že exemplifikace je neúplná indukce, protože je založena na nereprezentativním vzorku dat; nicméně zachovává roli indukce jako mostu mezi empirickými jednotlivinami a abstraktními obecninami.¹⁵⁾ Tato přemostující úloha je zvláště vítána v univerzalistické poetice: příklady poskytují nutné spojení mezi abstraktním modelem a jednotlivými básnickými díly. M. H. Abrams říká: „Aristoteles poukazuje k jednotlivým dílům pouze za účelem exemplifikace nebo objasnění [...] obecných tvrzení“ (1972, 21).

Role exemplifikace se stává zvláště zřetelná, uvědomíme-li si, že příklady jsou zpravidla zavedeny pro ilustraci kategorií na nižší úrovni modelu. ‚Části‘ tragédie jsou ponechány bez exemplifikace (nepočítáme-li neurčité odkazy k „současným“ nebo „dřívějším“ básníkům).¹⁶⁾ Neexistuje lepší znamení toho, že abstraktní model kontroluje postup exemplifikace, než fakt, že příklady jsou vázány na průběh odvozování modelu. Ani chronologický, ani systémový vztah mezi příklady samými nehraje žádnou roli v pořadí jejich uvedení. Nápadný projev tohoto faktu můžeme nalézt v exemplifikaci složek děje. V kapitole 11 (1452a, b) dává Aristoteles příklady peripetie (*Král Oidipús* a *Lynceus*) a rozpoznání (*Král Oidipús* a *Ifigenie*); avšak exemplifikace třetí složky děje, strasti (*pathos*), je pozdržena až do kapitoly 14, v níž je tato kategorie zkoumána podrobněji (a exemplifikována na dílech: *Král Oidipús*, *Odysseia*, *Antigona* aj.).

Již jsem poznamenal, že univerzalistická poetika se svým zaměřením na „esenciální atributy“ básnictví ze svého zorného pole nutně vylučuje jednotlivá básnická díla. Nyní může být tato „slepá zóna“ definována přesně: je to zóna nacházející se mezi mode-

15) Jak poznamenal Thompson, termín ‚příklad‘ je „velmi ohebný prostředek“ (1975, 94) a Aristoteles ho užívá k označení různých věcí. V *Rétorice* s exemplifikací zachází jako se zvláštním rétorickým argumentem (Rhet 1357b, 1393a, b). V *Poetice* je exemplifikace spíše metodologickým nástrojem než formou usuzování.

16) Je také zajímavé pozorovat, že příklady kategorií mimetických umění (kap. 1–3) jsou zpravidla spíše umělci a básníci (jejich celkové dílo), nikoliv jednotlivá umělecká díla.

3 ODLIŠNÉ
 POC TO PY

1) VYPLÝVÁNÍ
 2) MERELOGICKÁ
 ANALÝZA
 3) ROZKLAD

STUDIUM
 BÁSNIČKÝCH
 STRUKTUR

lovými kategoriemi nejnižší úrovně a mezi konkrétními manifestacemi žánrové struktury. V univerzalistické poetice je tato zóna vyplněna příklady; druhý způsob vyplnění této mezery, analýza a výklad jednotlivých děl, není k dispozici. Univerzalistická poetika je sevřena v paradoxu svého vlastního vytváření. Tím, že se snaží pochopit „esenci“ básnictví, mívá jeho vpravdě esenciální vlastnost: jedinečnost a proměnlivost jeho projevů.

4. ZÁKLADY KRITIKY

Aristotelova epistemologie poetiky, která spojuje odvození strukturního modelu s jeho exemplifikací, realizuje požadavky jeho filozofie vědy, přizpůsobené pro oblast zkoumání, v níž je přípustný nižší stupeň exaktnosti. Z tohoto důvodu může být Aristotelova poetika právem nazvána vědou o literatuře. Text *Poetiky* však zřetelně není omezen pouze na popisné *výpovědi*; Aristoteles znovu a znovu formuluje kritické *soudy*. Vypadá to, že konečným cílem jeho výpravy do studia tragédie bylo určit hodnotu, důležitost a působení existujících řeckých tragédií a dát radu současným a budoucím praktikům tohoto umění.¹⁷⁾ Z tohoto důvodu můžeme říci, že *Poetika* položila základy okcidentální literární kritiky.¹⁸⁾

17) Někteří z vykladačů *Poetiky*, kteří příliš zdůrazňovali její instruktivní povahu, ji představovali jako „praktickou příručku“ (Taylor 1919, 25–26; Randall 1960, 272). Toto označení odmítá Tigerstedt, ale jeho protiargument je neméně jednostranný: „Aristoteles se nezajímá o budoucnost literatury; nepíše pro rádo by básníky, ale také pro své filozofické druhy v peripatetické škole“ (1968, 601). Miller vnesl do diskuse důležitý zřetel tím, že ukázal na základní rozdíly mezi Aristotelovým pojednáním a předchozími příručkami básnického umění, o kterých se zmiňuje Platon (1975, 114).

18) Anglický termín *literary criticism* je dvojnásobný. Wellesl poukázal na to, že může být užíván v širokém nebo v úzkém smyslu. V širokém smyslu „může být *literary criticism* definován jako „diskurs o literatuře“, který zahrnuje „popis, analýzu, interpretaci, stejně jako hodnocení“. V úzkém smyslu — převládajícím nebo dokonce výlučném v kontinentálním užití — „je *literary criticism* stáven do protikladu k popisnému, interpretačnímu a historickému uvažování o literatuře a je omezen na „soudící kritiku“ (1963, 21). V poslední době Beardsley odsoudil užívání tohoto termínu v širokém smyslu, protože se tím zatemňují důležitá pojmová rozlišení. „Zdá se mi rozumné,“ argumentuje Beardsley, „uvažovat o literární kritice (*literary criticism*) jako o druhu kritiky (*criticism*) vůbec,“ tj. jako o činnosti, která „vyžaduje soud o tom, co je lepší nebo horší v nějakém poli alternativ, a pochopení toho, co činí jednu věc lepší nebo horší než jinou“ (1981, 152–153). Pojetí literární kritiky jako hodnotící, axiologické aktivity — pojetí, na němž je založena naše opozice mezi poetikou a kritikou — je dobře podloženo.

Základním rysem Aristotelovy kritiky je její životně důležitá vazba k poetice. Model tragédie, definice a popisy jejích základních kategorií a vlastností poskytují kritice tragédie metajazyk. Aristotelův *kritický jazyk* je díky této vazbě explicitní a systematický. Ale modely, zobrazení a teze poetiky nemohou sloužit jako kritéria kritického soudu; zdrojem těchto kritérií musí být preferenční normy. Formulací takových norem Aristoteles navrhl explicitní a systematickou *kritickou metodu*.

V *Poetice* jsou uvedeny dva hlavní druhy preferenčních norem. Nazýváme je — v souladu s jejich motivací — normami strukturními a funkčními. Strukturní preferenční normy jsou postuláty vlastností, které Aristoteles považuje za nezbytné pro „dobře strukturovanou“ tragédii. Tyto normy se týkají zpravidla „velikosti a uspořádání“ tragédie nebo jejích částí, parametrů, které jsou považovány za rozhodující pro básnickou „krásku“ [„Neboť krása zakládá se na velikosti a uspořádání“] (Poet 7, 1450b).¹⁹⁾ „Dobře strukturovaná“ tragédie, vytvarovaná těmito normami, je považována za optimální ztělesnění estetických možností žánru (viz Somville 1975, 129–131).

Hlavní strukturní normou dobře strukturované tragédie je dominance děje (plot). Podle Aristotela je děj „nejvýznamnějším elementem“ mezi všemi „částmi“ tragédie. Aristoteles nabízí několik argumentů pro odůvodnění této normy (jsou shrnuty v Dupont-Roc a Lallot 1980, 202–206); zvláště bychom měli zaznamenat argument nejdůležitější, totiž odvození normy z definice tragédie: je-li tragédie „napodobení vážného a úplného *děje*“ [„napodobení děje vážného a uceleného“] (Poet 6, 1449b; zvláště L. D.), je děj, to znamená nápodoba dění, nezbytně „základním principem“ tragédie. Vůdčí postavení děje vede k hierarchickému uspořádání všech ostatních „částí“. Jsou řazeny podle své důležitosti pro děj, počínaje postavami, které děj provádějí,²⁰⁾ skrze myšlení, které je „vázáno na postavu“ (Rosenstein 1976, 555), a jevištní výpravou konče. Nutno zdůraznit, že hierarchizace „částí“ tragédie je dodatečným omezením vloženým na mereologický

19) Zdá se, že Aristoteles v těchto parametrech následuje řecký ideál krásy ztělesněný v kánonu proporci (viz Finsler 1900, 48–49; Else 1938; Stewart 1978).

20) Všimněme si spolu s Ricoeurem rozdílu mezi Aristotelovou etickou a estetickou hierarchií: „V etice (EN 2, 1105a) subjekt předchází akci v pořadí morálních kvalit. V poetice zkomponování akce básníkem řídí etickou kvalitu postav“ (1983, 64–65).

NORMY
1) STRUKTURNÍ
2) FUNKČNÍ

DOMINANCE
DĚJE

HIERARCHICKÝ
ČASŇ

WELLESL

BEARDSLEY

1

0

0

model, v němž 'části' tvoří jednu a tutéž strukturní vrstvu. Preferenční norma transformuje množinu strukturních složek neurčitého řádu do hierarchizované škály.

Strukturní preferenční normy vyjadřují Aristotelův estetický ideál; funkční normy odrážejí jeho teleologický pohled na díla mimetická: „Z výtvorů lidské inteligence některé nejsou způsobeny náhodou nebo nutností, ale vždy určitým účelem, jako např. dům nebo socha“ [„Avšak některé věci, které mají důvod v přemýšlení, nikdy nevznikají samočinně, například dům nebo socha, ani z nutnosti, ale vždy kvůli něčemu“] (Apst 2, 11, 95a). Jsou-li básnická díla nahlížena teleologicky, to znamená jako struktury formované svými funkcemi, potom se všechny strukturální popisy mohou číst jako funkční normy. Mluvíme-li však o preferenčních funkčních normách, máme na mysli postuláty vyjadřující pojetí tragédie, která optimálně plní svou funkci katarze — „dobře fungující“ tragédie. Kritik měří úspěch tvořivé činnosti předpokladem, že jednotlivá tragická díla dosahují takové intenzity katarze, která je v přímém úměru k tomu, jak odpovídají preferenčním funkčním normám. Teleologický základ Aristotelova kritiky je nejlépe vyjádřen ve spojení se strukturací děje: „Děj musí být strukturován tak..., že někdo, kdo naslouchá, jak se události vyvíjejí, se chvěje strachem a pociťuje lítost nad tím, co se děje“ [„Neboť děj i bez vidění ať jest sestaven tak, aby se působením již děje samého chvěl a měl soucit ten, kdo slyší, jak se události vyvíjely“] (Poet 14, 1453b).

Funkční norma je obvykle definována na nejnižší úrovni Aristotelova stratifikačního modelu. Je zavedena tak, že se alternativní způsoby strukturních složek odstupňovávají v preferenční škálu. Nepřekvapuje, že nejpropracovanější kategorie modelu, kategorie tragického děje, se dočkala nejpečlivějšího odstupňování. Výmluvným příkladem funkční normy je Aristotelovo odstupňování druhů rozpoznání, podané v kapitole 16. Aristoteles rozlišuje pět způsobů rozpoznání a pak je řadí od „nejméně uměleckého“ způsobu — rozpoznání „prostřednictvím znamení“ — k „nejlepšímu způsobu rozpoznání“, které vyplývá „z událostí samých“. Tohoto funkčního odstupňování je ihned použito jako kritéria kritického hodnocení jednotlivých tragédií. Platnost těchto kritických aktů závisí plně na přijetí předcházející preferenční normy.

Strukturní a funkční preferenční normy jsou základními pojmy Aristotelova kritického systému a základem jeho kritické praxe. Tyto normy společně definují „ideální tragédii“, strukturu, která v Aristotelově estetickém myšlení optimálně ztělesňuje strukturní a funkční požadavky žánru.²¹⁾ Normy ideální struktury poskytují kritickému soudu solidní logický základ: jestliže norma postuluje, že ideální struktura X má mít vlastnost P, potom všechny manifestace X, které vykazují P, odpovídají ideální struktuře, a jsou tedy nadřazeny těm manifestacím, které P nevykazují. Jestliže je například tragický děj ideální struktury „jednotný“, potom budou tragédie s takovým dějem posuzovány jako nadřazené tragédiím s dějem epizodického charakteru. Ostře vymezený náčrt ideální tragédie je Aristotelovým hlavním přínosem k metodologickým základům okcidentální literární kritiky.

5. KRITIKA VERSUS POETIKA

Zmínil jsem se, že Aristotelova kritika je životně svázána s jeho poetikou — je to *kritika založená na poetice*. Taková kritika je s to formulovat *analytická ocenění* (abych užil termínu Beardsleyho 1981, 154), to jest kritické soudy, které jsou opravňovány poznatky poskytnutými poetikou. Při bližším pohledu se však tato vazba, prospěšná pro kritiku, jeví jako škodlivá pro poetiku. Konstruování ideální struktury je na překážku vývoji teorie. Aristotelova teorie není zajisté apriorním konstruktem; je založena na důkladné znalosti existujících řeckých tragédií.²²⁾ Avšak procesu explicitního tvoření teorie předchází tichá intuitivní axiologická operace; tímto neviditelným estetickým filtrem je několik děl tragédie vybráno do výsadního souboru, do korpusu, na němž (a pro nějž) bude teorie zkonstruována. Poetika ideální struktury je teorie oblíbených uměleckých děl poetologových. Tragédie je „nápodobou jednání“, protože Aristotelovy oblíbené tragédie jsou strukturovány na dominanci děje.²³⁾ Tragédie plní funkci katarze, protože

21) Termín 'ideální tragédie' je Millerův (1975, 121). Podle Aristotela dějiny určité formy postupují k vývoji ideální, „plné“ formy (*entelecheia*), načež pokrok končí (viz Wimsatt a Brooks 1966, 28).

22) House nás informuje o Aristotelově obsáhlé četbě řeckého básnictví obecně a tragédie zvláště (1961, 32).

23) Nyní můžeme vysvětlit tajemný posun od 'jednajícího člověka' — v definici mimetických umění — k 'jednání' — v definici tragédie. Aristoteles kvůli za-

ANALYTIC
OCCUR
(BEARDSLEY)

to je účinek vyvolaný díly, která jsou podle Aristotelova soudu nejlepšími představiteli žánru. Estetická intuice formuje teorii tragédie tím, že do strukturního modelu vnáší preferenční omezení. Aristotelova kritika je založena na poetice, ale v konečném důsledku je *jak poetika, tak i kritika* založena na intuitivní axiologii. Ve svazku poetiky a kritiky nabývá kritika postavení ospravedlněné axiologie, zatímco poetika, stávajíc se skrytou axiologií, ztrácí svou popisnou nevinnost a mění se v modus normativní. Zvláště matoucí je fakt, že text *Poetiky* je směsí popisných výroků, preferenčních norem a kritických soudů, bez jasného rozlišení těchto logicky odlišných forem diskursu.²⁴⁾

Nepřekvapuje, že Aristotelův model, jsa modelem ideální struktury, neuspokojuje jakožto vyčerpávající teorie řecké tragédie. Nepředpojatou analýzu existujícího korpusu není možno provést. Struktura vybraná jako ideální předem podminila Aristotelův pohled na jiné, neméně reprezentativní tragédie, které bohužel neodpovídaly ideálnímu typu. Else, který vyjádřil velký obdiv pro Aristotela-poetika, vyhrazuje svou nejostřejší kritiku *Poetiky* tomuto důsledku její metody: „Stalo se, že ostří jeho sou-

jištění dominance děje dovoluje, aby se do sylogismu, který spojuje tyto dvě definice, vloudil pojmový zvrát. Preferenční norma děje se může pochopitelně odvodit z definice tragédie, protože tímto pojmovým nahrazením se sama definice stala preferenční normou.

- 24) Už v prvním odstavci textu, který shrnuje úkoly spisu, je utvrzena smíšená povaha Aristotelova textu: „Umění básnické kompozice obecně i jejích rozmanitých druhů, funkce a účinek každého z nich; jak by děje *měly být* vytvořeny, aby měla kompozice umělecký úspěch; kolik dalších dílčích prvků se podílí v procesu“ [„Hodlám jednat o básnictví vlastním a jeho družích: jaký význam každý druh má, jak se musí sestavovat děje, má-li báseň býti krásná, dále z kolika a jakých částí báseň se skládá, a rovněž o ostatních otázkách, které patří do této nauky“] (kap. I, 1447a; zvýrazněno L. D.). Nepřekvapuje, že *Poetika* byla čtena buď jako dílo kritiky, nebo jako dílo poetiky, nebo jako obojí. Butcherův Aristoteles (1907) je výhradně kritik. Podobně charakterizuje Abercrombie *Poetiku* jako „výklad principů literární kritiky“ (1932, 65). Atkins, poněkud podrážděn přísným racionalismem tohoto díla (pro něho literární kritika je „hra myslí s estetickými kvalitami literatury“), nicméně rozpoznal, že „v dějinách kritiky je jeho důležitost nesporná a základní“ (1934, 1:119). Abrams postupuje přesně podle aristotelovské linie, když přiděluje „dobré estetické teorii“ úlohu „stanovit principy, které nám umožní ospravedlnit, požádat a vyjasnit náš výklad a ocenění estetických faktů samých“ (1953, 4). Jedna prestižní skupina amerických kritiků, tzv. Chicagská škola, byla označena jako novoaristotelovská (viz Crane, ed. 1957, iii). Na druhé straně Fryeův aristotelianský systém (1957), ačkoli nese tradiční označení *„criticism“*, představuje poetiku — v důsledku svých epistemologických předpokladů.

dů přesně zasáhlo mistrovský kus, *Oidipa*; ale druhá hra, kterou zasáhlo, *Ifigeneia*, nemůže být poctivě nazvána ničím více než dobrým melodramatem, zatímco taková mistrovská díla jako *Trojanské ženy* či *Bakchae*, nemluvě o *Oidipús a Kolónus* či o *Agamemnonovi* zůstávají mimo rámec Aristotelovy formule. Toto není způsob, jak dojít k organickému pochopení toho nejlepšího v řeckém dramatu. Ve svých nejslavnějších dobách nevyučovala tragédie věci, o kterých se Aristotelovi ani nesnilo“ (1957, 446).²⁵⁾ Nemůžeme přehlédnout, že Elseova polemika s Aristotelem je polemikou jednoho kritika s druhým, jednoho výsadního korpusu s jiným. To, co je pro nás důležité, je Elseův požadavek teorie tragédie na širším empirickém základu.

6. SMĚŘOVÁNÍ K DESKRIPTIVNÍ POETICE

Vyozorovali jsme, že se poetika ideální struktury nutně mění v restriktivní, normativní poetiku. Existuje ještě nějaká jiná poetika než ta, která je založena na poetologové intuitivní axiologii? Aristotelova rozprava, ačkoli praktikuje hlavně poetiku ideálního typu, naznačuje v určitých méně důležitých nebo nejasných pasážích možnost poetiky založené na jiné epistemologické bázi. Nejvýmluvnější předznamenání takové poetiky lze nalézt v Aristotelově pojednání o „historické“ motivaci tragických dějů.²⁶⁾ Toto pojednání, ač se zdánlivě zabývá jen jmény tragických hrdinů, se de facto dotýká jedné z hlavních sporných otázek poetiky, totiž vztahu mezi fikčními ději a historickými událostmi. Poukazuje na jednu tragédii (ztracenou hru *Květina* napsanou Agathonem), Aristoteles si všímá, že: „jména [hrdinů] jsou [...] stejně fikční jako její události“ [„v té jsou vymyšleny stejně příběhy jako jména“]. Většina řeckých tragédií je založena na tradičních „historických“ dějích, ale čistě fikční děje nám nezpůsobují „menší

- 25) Else odhaduje, že pouze jedna desetina všech řeckých tragédií by vyhovovala Aristotelově struktuře ideálního děje. Ještě užší je vybraný korpus, z něhož vystává Aristotelova teorie epiky: skládá se z „Homéra a pouze Homéra“ (1957, 606). Aristotelovy estetické preference se jasně odrážejí ve výběru jeho příkladů. Podle Millerovy statistiky se v *Poetice* odkazuje asi na šedesát tragických děl; Euripides je zmíněn jednadvacetkrát, Sofokles šestnáctkrát, Aischylos jenom sedmkrát, následován Agathonem (pětkrát) a Theodetekem (třikrát) (1975, 121).

- 26) Připomeňme si, že řecká mytologie je pro Aristotela historický narativ.

rozkoš“ (Poet 9, 1451b). Respektování rozmanitosti uvnitř korpusu směřuje k teorii, která nehierarchizuje básnické struktury, ale nakládá s nimi spíše jako s legitimními alternativami.²⁷⁾

Objev alternativních dějů se týká jen jedné specifické stránky tragédie; Aristotelův nejpůsobivější přístup k deskriptivní poetice je jeho zárodečná typologie tragédie, načrtnutá v kapitole 18. Else rekonstruoval tuto obskurní typologii tím, že objevil její skrytý princip: „Každý ze čtyř druhů [tragédie] je definován dominancí jednoho strukturního elementu či tendence: komplexností uspořádání, šťastného či nešťastného konce, převahy ‚epizod‘ nad hlavním dějem“ (1957, 534). Je-li Elseova rekonstrukce správná, máme co činit s typologií, která odráží myšlenku *pohybujících se dominant*. V tomto novém pohledu není tragédie definována výlučnou dominancí jedné ‚části‘, děje; jiné ‚části‘ nebo ostatní strukturní složky mohou převzít roli dominanty, což vede k úplné reorganizaci žánrové struktury. Deskriptivní poetika objevuje dynamické možnosti struktury. Namísto konstrukce ideálního typu vytváří rámec pro vyčerpávající typologii.

Nahlédli jsme již, že Aristotelova typologie tragédie je v rozporu s jeho definicí tragédie. Nyní může být tento rozpor vysvětlen. Zatímco definice představuje privilegovanou ideální a statickou strukturu, typologie uznává možnost strukturních posunů a z toho vyplývající historickou proměnlivost struktury. Z hlediska deskriptivní poetiky nejsou již dějiny poiesis konečným procesem, který končí, jakmile je dosaženo ideálního typu. Dokud existují básníci, dotud nebudou básnické struktury v klidu. Tím, že otevřel svou poetiku zkušenosti neustále se měnící praxe, ukázal Aristoteles cestu ze slepé uličky normativní poetiky, na jejímž projektu se sám podílel.

Aristotelův velkolepý pokus o skování logicky soudržného systému, který zahrnuje jak deskriptivní výpovědi, tak i hodnotící soudy, dal podnět dvěma intelektuálním tradicím — poetice a literární kritice —, které koexistovaly anebo vzájemně soupeřily v okcidentálním studiu literatury po staletí. V *Poetice* byly zadány zá-

27) Poetika vnímavá k básnické praxi nabízí kritice nový základ: ospravedlňuje *permissivní* normy. Takové normy slouží jako podpora, nikoli jako překážka básnické tvořivosti: „Básníci by neměli za každou cenu lpět na tradičních dějích, na nichž jsou naše tragédie konstruovány“ [„Proto naprosto není třeba vyžadovati, aby se básníci drželi obvyklých mýtů, o kterých jednají tragédie“] (Poet 9, 1451b).

kladní úkoly obou tradic a přetrvaly až do dnešního dne. Úkolem *poetiky* je formulovat epistemologii vědeckého studia básnického umění. Úkolem *kritiky* je vyjadřovat a obhajovat kritéria estetického hodnocení. Tím, že uvedl poetiku a kritiku do vzájemného vztahu, Aristoteles řeší základní dilema poetiky: poetika jako věda musí být deskriptivní, ale protože studuje estetické jevy, nemůže uniknout axiologickým předpokladům. Jádro Aristotelova spisu navrhlo rozřešení tohoto dilematu tím, že vytvořilo poetiku ideální struktury; jeho nejpokročilejší, ale zlomkovité úseky nás vyzývají, abychom uvažovali o poetice, která nepodléhá omezením a jejíž oblastí je veškerá básnická zkušenost, vysoce rozmanitá a neustále se rozšiřující.

DILEMA P.



ELSE